

طرحی نظری درباره هنر سیاسی

زیباشناسی امر واقعی

آرش قربانی



تصویر ۱: لوچيو فوتانا، در حال برش يك تابلو.

« پروژه ی مانه » اثر هانس هاگه که در سال ۱۹۷۴ آن را به اجرا درآورد ، شکل ظریفی از نمایش پذیر ساختن آن چیزی است که می توان آن را به درستی « رمز هنر » و یا شاید « امر واقع هنر » خواند . هاگه پیشنهاد کرد که اثری از کلود مانه (دسته گل مارچوبه ، ۱۸۸۰) به همراه خلاصه ای از اعداد و ارقام مربوط به وضعیت اقتصادی و اجتماعی مالکان این اثر پس از ۱۸۸۰ که جملگی به طبقات مرفه تعلق داشتند ، بر دیواره های موزه ای در آلمان نمایش داده شود . اشاره های سیاسی هاگه در این پروژه به وضوح روشن بود : موزه ها (و به عبارت دقیقتر طبقه حاکم) هنر را به نوعی تجارت بدل کرده اند. اما پیام سیاسی هاگه را می توان با ارجاع به گفته های والتر بنیامین که می گوید فاشیسم سیاست را زیباشناختی می کند حال آنکه کمونیسم هنر را سیاسی به شکل بهتری قابل درک ساخت. هاگه نیز در پروژه ی مانه هنر را سیاسی می کند و امتناع هیات مدیره ی موزه از نمایش پروژه ی مانه دلیل دیگری بر این ادعا است . لذا در یک سو ، طبقه ی حاکم هنر را به ابژه ی نمایشی هاله مند تقلیل می دهد و در سوی دیگر هاگه از ریاکاری طبقه حاکم پرده بر می دارد و نشان می دهد که پشت ظاهر فریبنده و پر زرق و برق ستایش از هنر چه معاملات تجاری پرسودی نهفته است . اما به هر روی تفاوت در دو غایت متضاد برای هنر رخ می دهد : اولی هنر را ابژه ی نمایش می خواهد و دومی هنر را ابژه ای برای سودمندی و مصرف (برای مثال مصارف اجتماعی و سیاسی)، یکی اثر هنری را همچون ابژه ای ازلی می داند و دیگری گوشه چشمی به مانایی و ازلیت هنر نمی دهد (و در این جا باید از کانسپتچوال آرت یا همان هنر مفهومی ، همچون یکی از رخدادها در واکنش به همین تلقی از اثر هنری به مثابه ابژه ازلی اشاره کرد که این هنرمندان را وا داشت تا در اعتراض به هاله مندی اثر هنر ی به چیدمان های موقتی اشیاء مستعمل روزمره روی آورند) . اما پرسش های بسیاری در همین آغاز مطرح خواهد شد. برای مثال می توان نخست فرض کرد که باید سیاسی بودن هنر را رویت پذیر ساخت و در نتیجه حال اگر هنر ماهیتا سیاسی است این پرسش وجود خواهد داشت که سیاسی کردن هنر چه معنایی می تواند داشته باشد (سیاسی کردن آن چه خود سیاسی است!)؟ آیا این به معنای پرولتاری کردن محتوای هنر و آن را در خدمت پرولتاریا قرار دادن خواهد بود (همچنانکه یک اسلحه چنین می تواند باشد، زیرا یک اسلحه چه در دست دوست و چه در دست دشمن می تواند بکشد پس حال چه بهتر که مثلا این اسلحه در دست پرولتاریا باشد)؟ معنای ظریف دیگری را هم می توان از بطن این پرسش بیرون کشید و آن در این تصور ریشه دارد که هنر محصول و سمپتوم (علامت مرضی) جامعه ای است که شکاف های طبقاتی موجب عدم این همانی و شکاف ذهن و عین گردیده و لذا هنر به مثابه ی ابژه ای معنوی جایگزین میل واگذار شده یا سرکوب شده می گردد. در نتیجه حال می توان

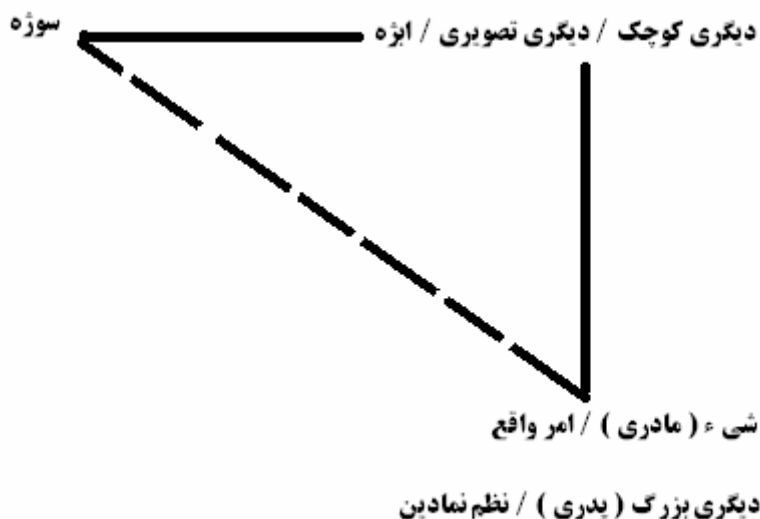
پروژه‌ی سیاسی کردن هنر در یک جامعه طبقاتی را به دو شکل متفاوت پدیدار ساخت: راه اول نابود کردن هنر و هاله مندی آن است (یا همانطور که امین قضایی و بابک سلیمی زاده می‌گویند بازگرداندن ارزش مصرف به ابژه‌ی هاله مند در هیات استفاده ابزاری از ابژه‌ی هنر) و راه دیگر نمایش پذیر ساختن «امر واقع هنر» خواهد بود که همانا رویت پذیر ساختن تقابل ارزش مصرف و ارزش نمایشی ابژه‌ی هنر است که خود می‌تواند در ترازوی دیگر همان نمایش پذیر ساختن تقابل و شکاف ذهن و عین در جامعه طبقاتی باشد که این خود نیز صریحا ماهیت سیاسی دارد چرا که طبقه حاکم همواره این شکاف را پنهان می‌سازد. اما براستی کدام یک از این دو راه رادیکال تر است؟ بگذارید در این باره کمی بیشتر تعمق کنیم. این درست است که طبقه‌ی حاکم عصاره‌های درد و رنج هنرمند و اعتراض‌های او به تناقض‌های اجتماعی را به سادگی به نوعی نمایش زیباشناختی و منظره‌ی خیالاتی (فانتاسماتیک) تقلیل می‌دهد (برای نمونه مادام بواری فلور) ، این حقیقت دارد که ترومای جنگ و کشتار در سایه‌ی رمزآمیز شدن زیباشناختی به نوعی آرایش رنگ‌ها، حجم‌ها و صداها بدل می‌شود و فقر به تمهیدی چاشنی‌گونه برای مرثیه‌های دراماتیک و جشنواره‌ای، و در نهایت شاید می‌توان این حکم بدیو را بیش از همیشه صادق یافت که گردش آزاد تصاویر و نمایش بدون ممیزی هر چیز در جهان معاصر (و به عبارت دیگر عدم وجود سانسور) خود می‌تواند به معنای ناممکن بودن امکان نمایش و وجود یک سانسور ریشه‌ای باشد، اما آیا سیاسی کردن هنر (به لحاظ محتوایی و غایت‌نگرانه)، ارجاع دوباره‌ای به نظریه‌های افلاطونی درباب نمایش فضیلت و خیر در هنر و به طور کلی سودمندی اثر هنری ندارد؟ هاکه را دوباره به یاد آورید، پروژه‌ی مانه‌ی او نه نمایش یک سمپتوم (علامت مرضی) جامعه‌ی هنر بلکه پدیدار ساختن ساختار بنیادین و نامرئی این سمپتوم است: او ماهیت طبقاتی هنر را افشا می‌کند و آن عبارت مشهور امین قضایی را یادآور می‌شود که هنر محصول جامعه طبقاتی است و در نتیجه شاید بهتر باشد بگوییم هنر خود یک سمپتوم است، سمپتوم جامعه طبقاتی. اما هنر نمی‌تواند صرفا با نمایش سمپتوم‌ها (نمایش فقر، تبعیض و فساد) سیاسی شود بلکه همچنانکه لکان به ما می‌آموزد باید ساختار سمپتوماتیک (علامت‌گونه) رویت پذیر شود. این رویت‌پذیری ساختار سمپتوماتیک است که می‌تواند رادیکال‌ترین شکل هنر سیاسی را صرف نظر از محتوای سیاسی آن پدیدار سازد. برای مثال شاملو و جهان دوقطبی خیر و شر در شعرهایش را به یاد آورید: تکرار نشانه‌های نمادین شب، دیو، دشنه، میر غضب، طاعون و موارد مشابه در شعر او چیزی جز نمایش امر سمپتوماتیک (امر علامت‌گونه) نیست حال آنکه شعر او از تحلیلی عمیق‌تر از ساختار امر سمپتوماتیک اجتماعی ناتوان است. واقعیت اجتماعی نشان می‌دهد که لزوما این گونه نیست که

چون دیو رود فرشته درآید و دیو در تحلیلی ژرفتر نهایتاً معلول و سمیتوم یک ساختار بیمارگونه است و با رفع سمیتوم نمی توان به درمان ساختار دست یافت. در سوی دیگر، اروتیسم فردگرای شاعرانی چون مریم هوله و زیبا کرباسی و دیگران در دهه ی هفتاد که به نوعی هیستریک سازی سه حوزه ی تن، متن و من دست می زنند در مقایسه با شعر شاملو در ابعاد عمیقتری از ساختار بیماری اجتماعی کاوش می کند و بُعدی رادیکال تر از شعر سیاسی را با رویت پذیر ساختن ساختار هیولاگونه ی میل و وفادار ماندن به آن به نمایش می گذارد. مثال دیگر می تواند ساقی قهرمان باشد که اعترافات صریح همجنس خواهانه در شعرش سبب گردید تا انتشار مصاحبه ای با او به تنهایی بهانه ای برای توقیف روزنامه شرق باشد که خود اشاره ای است به آنکه هنر رادیکال سیاسی می تواند در مقایسه با شعر کل گرای گذشته این بار با دفاع از جزء گرایی فردگرا هویتی رهایی بخش پیدا کند. بنا بر این به طور خلاصه باید گفت هنر سیاسی تا جایی که به نمایش امر رویت پذیر (یعنی همان سمیتوم که پیامی رمزگونه از جانب امر واقع است) برای همگان می پردازد و ظلم و اعتراض به آن را در جامعه ای که اکثریت جامعه ظلم را می بینند و از آن آگاه هستند بازنمایی می کند، جز بازتولید ساختار سمیتوماتیک اجتماع دستاورد دیگری نخواهد داشت حال آنکه هنر سیاسی باید در نمایش آنچه رویت ناپذیر و نمادین ناشدنی است (امر واقع) به رادیکالیسم خود دست یابد. در این معنا شعر شاملو چه بسا فانتسماتیک دیگری است که از مواجهه ی هراسناک با تروما (آسیب روانی) ی امر واقع پرهیز می کند و در جوابی ساده به معمای میل دیگری (میل استبدادگر)، جهان را به سادگی به نیروهای دوقطبی تقلیل می دهد و خیری که خیر است و شری که مطلقاً شر. اما هنر مدرن، نه هنر التذاذ و فراغت بخشی بلکه هنری است که از مواجهه با امر تروماتیک (امر آسیب زای روانی)، از مواجهه با امر واقع استقبال می کند و همین مسئله است که خصلت اضطراب زای هنر مدرن را تشکیل می دهد. لذا وظیفه هنر سیاسی مدرن نهایتاً باید برآوردن ایزه ای هم شأن *das Ding* فرویدی یا شیء لکانی باشد و نمایش پذیر کردن ساختار که ابداً به معنای نمادین ساختن آن نیست. هر گونه نمادین ساختن ساختار یا امر واقع در واقع نوعی فانتزی خواهد بود و حذر کردن از امر تروماتیک (همچنانکه شعر شاملو با استعاره های نمادین خود چنین می کند). نمادین سازی در این معنا به مثابه نوعی پوشش کاذب، نوعی ایدئولوژی است که سعی دارد آسیب زایی امر واقع را تقلیل دهد و سرکشی آن را رام و درک پذیر نماید. برای نمونه دیکتاتور مستبدی که هر نوع نارضایتی داخلی را به توطئه ی خارجی ها منتسب می کند از همین کارکرد نمادین سازی و تمایز سازی خارجی / داخلی بهره می برد تا وجود هر نوع شکاف و عدم وحدت در ساختار جامعه را کتمان و فرافکنی کند و آن را چیزی مربوط به

خارج از ساختار و اصول امری بیرونی بداند. در این جا، در حالی که وجود تمامیت پذیری و یکپارچه گی جامعه همچنانکه لاکلائو می گوید امری محال است و از این حیث می توان آن را به مثابه امر واقع جامعه دانست، این تصور دروغین و چه بسا آرامش بخش جمعی که هر نوع شکاف و گسست داخلی به مداخله ی بیگانگان مرتبط است نوعی فانتزی خواهد بود. همچنین فانتزی استعمار، نمونه ی دیگری از فانتزی هایی رایجی است که جهان سوم در برابر ترومای عقب ماندگی همه جانبه ی خود ترویج می کند تا مسئولیت این عقب ماندگی را از خود دور و به دیگری واگذار کند و از دردناکی شکست های خود بکاهد. و سر آخر این که باید اضافه کنیم بسیاری از تحلیل هایی که هم اکنون بحران کنونی اقتصاد جهانی را تا حد نقصی موقتی و جزئی در سیستم اقتصاد لیبرال تقلیل می دهند از فانتزی های مشابهی پیروی می کنند. این فانتزی عمومی در این تصور خلاصه می شود که بحران کنونی صرفا سمپتومی قابل رفع در ساختار اقتصاد لیبرال است که از شرارت و حرص مدیران موسسات اعتباری برای کسب پاداش بیشتر حاصل شده و نه چیزی مربوط به بیماری اساسی ساختار اقتصاد لیبرال آنچنانکه مارکس آن را نشان داده است. به شکلی مشابه، فانتزی مزبور توسط کثیری از جامعه بازتولید می شود که از رویارویی با امر واقع اقتصاد سرمایه داری هراسان و مضطرب می شوند و لذا اصلاحات ظاهری (و در حقیقت رفع سمپتوم ها را) را بر درمان اساسی ساختار ترجیح می دهند. اما فانتزی، امر واقع و هنر چه مناسباتی با یکدیگر دارند؟ برای پاسخ به این پرسش، ما در ادامه ی این مقاله با تحلیل لکانی روان رنجوری «اما»، یکی از بیماران فروید که از تنها وارد شدن به فروشگاه هراسان و مضطرب می گشت، تلاش خواهیم کرد تا ساختار فانتزی را به مثابه نوعی مقاومت در برابر خودآگاه شدن امر تروماتیک تشریح سازیم و متقابلا از هنری که می تواند به خودآگاه سازی یا رویت پذیری امر تروماتیک بیانجامد دفاع کنیم. مضافا با طرح دوتایی سمپتوم / ساختار باید نشان دهیم که هنر سیاسی مدرن تنها باید ترومای امر واقع را همچنانکه در آثار کافکا می بینیم اجرا کند و نه روایت. در این جا اجرا در تضاد با روایت، ساختار جهان را تقلید می کند و نه محتوای آن را. و به همین ترتیب باید نشان دهیم که اختلال در زبان و نشانه های روزمره و در معنای عمیقتر آن ناتوانی سوژه در استقرار در نظم نمادین یا قانون پدر می تواند به وجهی هراسناک همچون مثال قاضی شربر، یکی دیگر از بیماران فروید، سوژه را در معرض بی واسطه ی برخورد با امر واقع تروماتیک قرار دهد. این همان چیزی است که می تواند مفهوم بازگشت امر واقع به هنر یا «زیباشناسی امر واقع» را در مقاله ی حاضر توضیح دهد. برای درک بهتر این مسئله ناچار از بازخوانی مفاهیم لکانی هستیم.

ابژه و شیء

طرح نظری زیباشناسی امر واقع در بنیادهای خود اساساً به مفاهیم لکانی همچون امر واقع، امر تصویری و امر نمادین وابسته است. اما پیش از هر چیز، اجازه دهید طرح نظری خود را با توضیح شکل زیر که برخی از مفاهیم لکانی را صورتبندی کرده است آغاز کنیم.



در سه گوشه مثلث فوق، در دوره ای که هنوز کودک عقده ادیپ را پشت سر نگذارده است، نخست سوژه، دیگری کوچک یا تصویری و شیء یا همان امر واقع قرار دارند. لکان می گوید سوژه در برخورد با دیگری تصویری (مادر تصویری) همواره متوجه مازادی هضم ناپذیر می شود که درک ناپذیر و غیر قابل فهم باقی می ماند (شیء مادری). این مازاد درک ناشدنی همان شیء یا das Ding است چیزی که به سادگی می توانیم آن را معمای میل دیگری بخوانیم. کودک در برخورد با میل مادر که سعی در کسب تمام و کمال آن در جهت خویش دارد در می یابد که میل مادر تماماً به میل او تعلق ندارد و لذا متوجه چیزی در شخص ثالث (پدر) می شود که ظاهراً میل مادر به آن تعلق دارد: فالوس. و در نتیجه سعی می کند نقش فالوس را برای مادر بازی کند. در مرحله ی بعد کودک که در می یابد نمی تواند میل مادر را تماماً به خود متعلق سازد، برای احتراز از برخورد قهر آمیز پدر، از میل خود به مادر با قطع خیالی عضو تناسلی خود دست می کشد و به قانون پدر که همانا نظم نمادین است تن می دهد و وارد نظم نمادین می شود. بر طبق تحلیل لکانی دستاورد عقده ی ادیپ سبب جایگزین شدن دیگری بزرگ (یا نظم نمادین / قانون پدر) با شیء مادری می گردد. در نتیجه سوژه با استقرار در نظم نمادین رابطه و فاصله ای غیر آسیب زا با امر واقع یا شیء مادری پیدا می کند

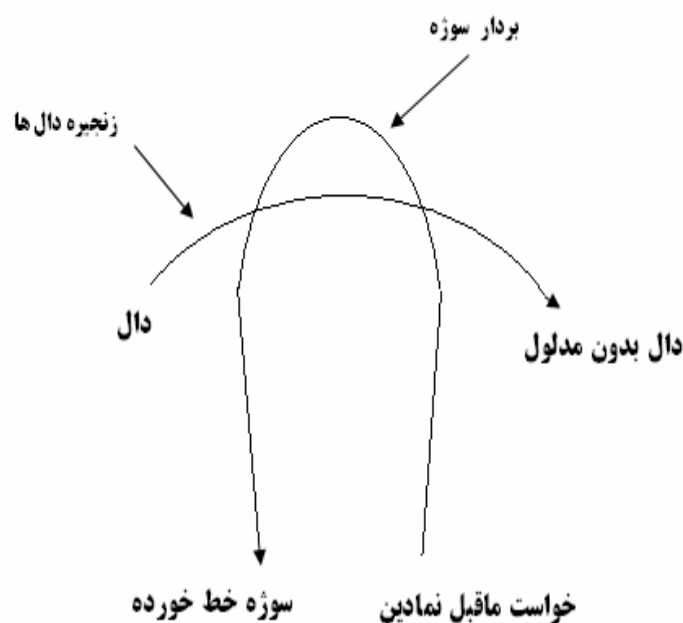
که این خود همان معنای بنیادین تابوی ممنوعیت آمیزش با محارم است: چرا که سوژه از یک سو تنها از رهگذر زبان می تواند به شیء نزدیک می شود و از سوی دیگر هرگز نمی تواند کاملاً و بی واسطه به آن نزدیک گردد (برخورد بی واسطه با امر واقع می تواند به آسیب روانی و اضطراب منجر شود). حال به هر نحو، همچنان که در مورد قاضی پل شربر رخ می دهد، سوژه از استقرار در قانون پدر یا زبان ناتوان شود، امر واقع با تمام دیوآسایی خود در جایگاه دیگری تصویری ظاهر می شود و سوژه را به ورطه ی روان پریشی می کشاند. این بحث را کمی جلوتر دوباره باز خواهیم کرد. اما اکنون مفاهیمی کلیدی برای درک ماهیت هنر به طور عام و هنر مدرن به طور خاص در اختیار ما قرار گرفته است. در وهله ی نخست باید به تمایز اساسی ابژه و شیء اشاره کرد که جوهره و ساختار موتور میل را هم تشکیل می دهد. همچنانکه گفتیم ابژه (یا همان دیگری تصویری) به نظم تصویری تعلق دارد و شیء به نظم امر واقع. ابژه در نتیجه ی فرایند اختگی از شیء دور می شود و در مکان حقیقی خویش، یعنی جایی فراسوی همه ی ابژه های ارضاء قرار می گیرد. به زبان دیگر، سوژه در نتیجه ی اختگی خیالی از چیزی محروم می شود تا بتواند به چیزی که ندارد و هرگز نمی تواند آن را کسب کند میل داشته باشد. این مسئله در زندگی روزمره هم قابل مشاهده است، چرا که سوژه همواره برای ارضاء از ابژه ای به ابژه دیگر (از دالی به دال دیگر و از میلی به میل دیگر) روی می آورد و مع الوصف هیچ ابژه ای نمی تواند به تمامی میل را ارضا کند. انسان نیکوکاری که ناگهان همه ی خدمات خود را ملال آور می یابد، زاهدی تمام عیار که ناگهان به هیات عاشق پیشه ای می خواره و زناکار بدل می شود و یا نقاشی که به یکباره هنرش را محنت زا و رخوت آور می یابد و نقاشی هایش را نابود می کند و هزاران مثال دیگر، نمونه هایی از ناتوانی ابژه از برآوردن میل است که سبب می شود زاهد و نیکوکار و نقاش دریابند که میلشان نمی تواند در یک ابژه متوقف شود و چه بسا هرگز میل متوقف نمی شود. میلی که همواره می خواهد به آن ابژه ی دست نیافتنی (شیء) نزدیک شود اما ناکام می ماند. نکته ی مهم دیگر این است که پاره گی و گسست در گشتالت ابژه ی تصویری بدن (که نتیجه ی همان قطع خیالی فالوس در ذهن کودک در فرایند عقده اختگی است) کودک را در نظم نمادین مستقر می سازد که سبب می شود کودک از طریق دال یا زبان به شیء نزدیک شود. به عبارت دیگر فرایند اختگی سبب جایگزینی دال پدر یا قانون پدر با میل مادر می گردد و در واقع در چارچوب همین جایگزینی است که می توان وحدت فرویدی میل و قانون را دریافت. از همین روی است که می توان ساختار فرهنگ یا قانون پدر را به مثابه قانونی که سوژه برای ارضای میل ناچار از تبعیت از آن است درک کرد. معضلات این قانون البته چندان پنهان نیست و میل و قانون، در موارد

بسیاری نه تنها همسو نیستند که در مقابل یکدیگر قرار می گیرند . برای مثال دو کودک گرسنه ای که در یکی از فیلم های بیضائی ناچار از دزدیدن غذا می شوند از این قانون تخطی می کنند چرا که جامعه ی مبتنی بر قداست مالکیت خصوصی هیچ تهمید و قانونی را برای ارضای میل آنها در نظر نگرفته است . اما اجازه بدهید دوباره به برش خیالی فالوس در فرایند اختگی باز گردیم که کودک را وارد نظام دال ها می سازد . همچنانکه کمی جلوتر خواهیم دید این برش ، این قطع شدن و یا شکاف در یکپارچگی آگوی خیالی که باعث تمایز ابژه و شیء می گردد کارکردی تعیین کننده در درک هنر نیز دارد (چرا که اثر هنری هم همواره محصول نوعی شکاف ، برش و تاخیر بین صورت و ماده است) . در نتیجه حال با در اختیار داشتن مفاهیم ضروری برای درک هنر به مثابه ی چیزی که می تواند به شکلی معکوس و ضد ادیبی لحظه ی واپسین جدایی ابژه و شیء را دوباره جلوه گر کند باید به هدف نهایی این مقاله که همانا بازگو ساختن شباهت هنر ، برش خیالی آلت در عقده ی ادیپ و آیین قربانی کردن می باشد پردازیم . اکنون هنر را می توان تکرار و بازتولید دوباره ی همان فرایند ذهنی قطع عضو تناسلی دانست و آن را به مثابه جانشینی برای آیین های قربانی گری در دوران کهن تعبیر کرد .

هنر ، عقده ادیپ و آیین قربانی گری

در بحث های قبل گفتیم که عقده ی ادیپ از یک سو باعث جدایی و دور شدن ابژه و شیء از یکدیگر و از سوی دیگر ورود سوژه به زبان می شود . همچنین از وحدت میل و قانون سخن گفتیم که در نتیجه ی آن میل باید در چارچوب قانون پدر (و در واقع اصل لذت) تنظیم و ارضاء شود . با این همه باید به نکته ی مهم دیگری هم که لکان آن را در تشریح گراف سلول ابتدایی میل نشان می دهد اشاره کنیم و آن این که سوژه هیچوقت قادر به شناخت میل خود در زبان نیست و لذا سوژه همواره مسدود شده و شقاق یافته است . همچنان که این گراف نشان می دهد محصول نهایی قطع شدن بردار سوژه توسط بردار زنجیره ی دال ها از یک سو سوژه ی خط خورده و از سوی دیگر دال پاک شده یا دال بدون مدلول است . اگر قطع شدن زنجیره ی دال ها و بردار سوژه را در گراف مزبور نتیجه ی اصلی عقده ی ادیپ بدانیم ، آنگاه این حقیقت را که سوژه به واسطه ی ورود به قانون / نظم نمادین / زنجیره ی دال ها هرگز قادر به شناختن میل واقعی خود نیست می توانیم مترادف با قانون منع محرم آمیزی بدانیم . اینجا لازم است اشاره شود که عدم شناخت میل حقیقی برای سوژه به واسطه ی مداخله ی زنجیره ی دال ها هرگز تضادی با وحدت میل و قانون (که بنیاد آن بر قانون منع محرم آمیزی است) ندارد و در حقیقت شناخت ناپذیری میل علت وجودی میل نیز می باشد . چرا که در صورت شناخت

حقیقی میل و تحصیل آن میل به پایان می رسید . به هر روی قصد ما از تشریح مختصر گراف میل لکان در این مجال ، درک بیشتری از ماهیت دال پاک شده یا دال بدون مدلول در این گراف است که در حقیقت منشاء و موتور حقیقی حرکت میل است . دال پاک شده یا دال بدون مدلول حفره ای در زبان ، و حفره ای پرناشدنی را در ساختار میل نشان می دهد . اما مفهوم دال پاک شده از مدلول چه کمکی به طرح نظری ما در این مقاله می کند ؟ پاسخ می تواند چنین باشد : اثر هنری با رویت پذیر ساختن چهره ی « دال بدون مدلول » می تواند توهم و فانتزی حضور معنا را در زبان مشوش سازد . اثر هنری می تواند دال بدون مدلول را درون هر یک از دال ها که به ظاهر معنا دارند خودآگاه کند ، و بدین لحاظ بعدی از امر واقع را در برابر سوژه قرار دهد . اما سؤال دیگر اینجاست : چگونه می توان دال بدون مدلول را رویت پذیر ساخت ؟ برای پاسخ ناگزیر از بازگشت دوباره به عقده ادیپ هستیم .



همچنانکه پیشتر اشاره شد ، عقده ادیپ با فرایند اختگی که در حقیقت آخرین مرحله ی عقده ادیپ است به پایان می رسد . پذیرش اختگی به نوعی بهنجار سازی منجر خواهد شد که میل را در چارچوب قانون اصل لذت تنظیم می کند . بر اساس این قانون ، سوژه نمی تواند از حد مشخصی از لذت فراتر برود و هرگونه تخطی از این حد ، سوژه را با رنج و درد مواجه خواهد ساخت . در مقابل عدم پذیرش اختگی نیز سوژه را در معرض روانپریشی قرار می دهد . اما اکنون باید به شکلی مختصر چارچوب ورود سوژه به زبان از رهگذر فرایند اختگی را تشریح سازیم : کودک انسان در بدو تولد و در گذر از مرحله ی آینه ای ، تصویر و هویتی ساختگی را برای خود می پذیرد . در مرحله ی آینه ای

، کودک آن دیگری تصویری را که در آینه می بیند با خود یکی می انگارد و در نتیجه «من» در اثر این همانند سازی با تصویر آینه ای خود تکوین می یابد . وحدت و یکپارچه گی این من ساختگی تصویری همواره در تضاد با سوژه قرار دارد و سبب نوعی پرخاشگری و خشونت در کودک می شود . به هر روی در نتیجه ی فرایند اختگی ، نوعی برش خیالی در این من تصویری و یکپارچگی آن حاصل می شود و کودک وارد نظام دال ها می شود . به شکلی مشابه ، اثر هنری نیز محصول نوعی برش در ابژه ی تصویری است ، نوعی گسست و دستکاری در وحدت و یکپارچگی ابژه که ماتریسی از تفاوت ها را پدید می آورد که سبب پیدایش دال می گردد. برشی که صورت متعارف و آشنای ابژه را دگرگون و مسخ می کند تا اثر هنری ساحتی برای تجربه ی شیء ، ساحتی برای تجربه ی دیگری شود . ابژه در اثر هنری همچون آلت در عقده اختگی برش می خورد و همچنانکه کودک با این برش خیالی به ساحت دال وارد می شود ، اثر هنری نیز به این ساحت وارد می شود . اما حال ما می دانیم که دال همواره اشاره به چیزی غیر از خود دارد ، مثلاً دال آوایی سیب نه به این صدای فیزیکی بلکه به مدلولی در فراسوی خود اشاره می کند . اثر هنری نیز چنین است : دال در حقیقی ترین معنای خود . دالی که می تواند به همه چیز اشاره کند و در واقع به هیچ چیز اشاره نکند : دال بدون مدلول . لذا ما در اثر هنری با کارکرد برش در ابژه به مثابه چیزی که می تواند دال را در حقیقی ترین معنای خود تولید کند مواجه هستیم . از این رو در افراطی ترین شکل باید همچنان که می توان از نقاشی های فونتانا برداشت کرد بگوییم : هنر چیزی جز برش نیست . و لذا از این حیث است که برش در سنگ می تواند مجسمه ی سه پیکره قائم هنری مور را شکل دهد ، برش در ساخت جمله می تواند شعر براهنی را پدید آورد و یا برش می تواند همان خطوط برش سبیل هایی باشد که مارسل دوشان بر چهره ی مونالیزا می گذارد. برش می تواند خط خطی های جکسون پولاک ، یا برش های مسخ کننده ی دکونینگ نیز باشد . برش می تواند در یک ابژه به تنهایی یا حتی در یک چیدمان نامتعارف از ابژه ها صورت بگیرد . گاهی هم هنر تنها خود برش را به نمایش می گذارد ، برای مثال لوچو فونتانا تابلوهایش را با ابزاری برنده برش می داد و در واقع نقاشی های او چیزی جز برش هایی در تابلوها نیستند (نگاه کنید به تابلوی کونچتو اسپاتسیاله از فونتانا ، ۱۹۶۰) .

از سوی دیگر آیین هنر تجدید دوباره و نمادین همان آیینی است که انسان بدوی از طریق مراسم قربانی کردن حیوانات و انسان ، خاطره ی آن قربانی شدن آغازین ، آن برش خیالی آلت و محرومیت ازلی از شیء یعنی مادر واقع را بازسازی می کند (و در معنایی که به بحث های قبلی مان مرتبط است به آن لحظه ی ازلی جدا شدن ذهن از عین اشاره خواهد کرد و بنابر این اتفاقی نیست که همیشه گمان

می کنیم یک شعر یا یک فیلم زخمی کهنه را دوباره باز می کند ، و در واقع همان زخم آغازین ناشی از فرایند اختگی را) . تکه تکه کردن حیوان یا انسان در مراسم قربانی گری برای دیگری مقدس مشابه فرایند اختگی وحدت تصویری ابژه را پاره پاره می کند و نظامی از تفاوت ها را سبب می شود ، نظامی از تفاوت ها را که به مثابه باطری دال ها و زبان عمل می کند . مضافا مراسم قربانی گری ، شبکه ای نامرئی را برای متجسد ساختن میل دیگری مقدس صورتبندی می کند و پاسخی فانتزیک است به پرسش بنیادین و تروماتیک « چه می خواهی ؟ » .

میل دیگری (میل موجود مقدس) در مراسم تکه تکه کردن و بازخوانی امحاء ، روده ها و جوارح ابژه ی قربانی که همچون خوانشی از سرنوشت قوم است از ساحت عظیم و دیوآسای امر واقع بیرون کشیده می شود و در نظام نمادین مستقر می شود . گویی انسان بدوی با اهدای قربانی به موجود مقدس تلاش دارد تا تصویری از میل دیگری مقدس را متعین سازد و با تصویر ساختن او همچون موجودی دارای میل ، دیگری مقدس را فهم پذیر و از هراسناکی مجهول او بکاهد . اما اهدای بدن قربانی به خدایان که در آموزه های لکانی با فرایند « اختگی » در واپسین مرحله عقده ی ادیپ و ورود کودک به نظم نمادین توازی دارد نه صرفا معاوضه ای با « دیگری » و پاسخ به « معمای میل دیگری » بلکه مستقر سازنده ی چیزی بیشتر از آن ، یعنی استقرار هستی معاوضه و استقرار هستی دال است : این ابژه (حیوان ، گیاه و چه بسا انسان) به جای سپر بلا به درگاه موجود مقدس نذر می شود . در این جا هدیه به مثابه عنصری که مبادله و قانون مبادله را متعین می سازد نمودار می شود : چیزی جانشین چیزی دیگر می شود (همچنان که دال به تمامی جایگزین مدلول خود می شود) . سپس ابژه ی قربانی تکه تکه و خون گرمش به مثابه تجسد مادی دال ها در شریان های محراب به گردش در می آید . مضافا تکه تکه شدن وحدت تصویری ابژه ی قربانی ، انسان بدوی را در برابر نظام ساده ای از تباین ها و تضادهای دوگانی قرار می دهد : زنده در برابر مرده ، کل در برابر جزء ، خون در برابر گوشت ، خام در برابر پخته ، ... این تضاد های دوگانی ساختار اساسی نظم نمادین را تشکیل می دهند . در نتیجه به طور خلاصه باید گفت مشابه فرایند اختگی که نوعی قربانی کردن آلت برای دیگری (پدر) است و سبب ورود کودک به نظم نمادین می گردد ، آیین قربانی گری نیز فرد بدوی را از نظم طبیعت و وحشی گری که نوعی نظم تصویری است جدا و به فرهنگ که به نظم نمادین تعلق دارد وارد می سازد . اما بگذارید شباهت آیین هنر و آیین قربانی گری را بیشتر مورد تحلیل قرار دهیم . اولاً باید گفت در مراسم قربانی ، مشابه هنر نوعی حالت والایش پدیدار می شود نوعی حالت معنوی که سبب تعالی عامل قربانی می شود (نوعی تخلیه خشونت چنانکه در اقوال ارسطویی درباره هنر تراژدی نیز

آن را مشاهده می کنیم). از سوی دیگر، همچنانکه لکان می گوید خشونت در مراسم قربانی در حقیقت فوران امر واقعی به دل امر تصویری است. درک این گفته ی لکان برای طرح نظری زیباشناسی امر واقع اهمیتی اساسی دارد. چرا که به شکلی مشابه مراد ما از هنر در این مقاله نیز نوعی فوران امر واقع به دل امر تصویری، و به واقع نوعی نمایش شیء درون نظم تصویری ابژه است. تشریح این موضوع را دوباره باید به شکلی لکانی انجام دهیم. لکان می گوید: هر آنچه تصویری است غیر واقع ای است و هر آنچه واقع ای، غیر تصویری. از این رو اگر کارکرد مقوله ی تصویری / تخیلی را که به منابه دفاعی آغازین برای طرد امر واقع ای عمل می کند به یاد آوریم خشونت مراسم قربانی گری را در خوانش لکانی بهتر در خواهیم یافت. این خشونت همچنانکه پیشتر گفته شد، بازگشت و فوران امر واقع به درون بطن امر تصویری است که اقتصاد محدود لیبیدویی اگوی تخیلی را که ساختی بیگانه ساز دارد در هم می فرو می پاشد. این خشونت سائق مرگ است که هراز گاه باز می گردد تا وحدت و کلیت خیالی من تصویری را مورد هجوم قرار دهد. اما همچنانکه گفتیم تکه تکه شدن بدن قربانی در آیین قربانی گری و برش فالوس در عقده اختگی انسان بدوی و کودک را در ساحت دال و نظم نمادین مستقر می سازند. بر همین اصل لکان می گوید دال شکلی از خشونت متعالی است. بدین معنا که ظهور دال و ورود انسان بدوی به ساحت نظم نمادین، خشونت معطوف به قتل و کشتن او را با ظهور دال نوعی تعالی می بخشد و عجیب نیست که همیشه گفته شده که گفتگو می تواند خشونت را تعدیل کند. در همین راستاست که باید منع قربانی کردن انسان در ادیان اهل کتاب و جانسین شدن کتاب مقدس را - که در آغاز از پوست حیوان ساخته می شد - با حیوان مقدسی که قربانی می گردید درک کرد. در نتیجه کتاب و گفتگو در حقیقی ترین شکل خود (گفتگویی که همواره می تواند از مسیر خود خارج شود - discourse-)، نوعی گفتگوی بی پایان که خود البته با گفتگوی بی پایان هنر با مخاطب هم ارز است - همچنانکه قرن هاست ایلید، اودیسه و شعر حافظ و خیام به شکلی بی پایان خوانده می شود (جای خشونت و قتل و کشتار را می گیرد و سبب تعالی فرهنگ می شود. از این رو هنر متعارف را نیز باید نوعی خشونت متعالی بدانیم، و بلندپروازانه بگویم خوانش روده های حیوان که رمزی از سرنوشت اقوام بود حال جای خود را به تاویل اثر هنری، این ابژه ی مقدس می دهد. اما درک خشونت متعالی دال را می توان با تصویر کردن وضعیتی که سوژه در آن به هر شکل از دستیابی به کارکرد دال ناتوان می شود به گونه ای نیکوتر توضیح داد. لکان می گوید هر نوع مختل شدن دستیابی به کارکرد نمادین می تواند باعث شود عمل اختگی که بایستی در شکل ظهور دال تعالی یابد به دل سطح تصویری فروپاشد. مثال گرگ مرد (یکی از بیماران فروید) که در باغ و در کنار

پرستارش ناگهان از توهم قطع انگشتش وحشت زده می شوند نمونه ای از روان رنجوری ناشی از عدم دستیابی به کارکرد نمادین است. این مسئله نشان می دهد خشونت سوژه در صورتی که به سطح دال ها تخلیه نشود عمل اختگی در سطح امر تصویری رخ خواهد داد و سوژه دچار روانجوری خواهد شد. مع الوصف باید همین جا اشاره کنیم که تعالی خشونت در قالب دال، نوعی نهادینه سازی قانون پدر در جوامع و تکوین آن بر اساس عقده ی ادیپ است. لذا هدف ما در این مقاله برون رفت از هنر متعارفی است که صرفا به این نهادینه سازی ادیپی تن می دهد و بر اساس قانون ممنوعیت زنا با محارم، ابژه را از شیء دور می سازد. ما هنری را در نظر داریم که دوباره خاطره ی محو شده ی آن برش و قربانی شدن آغازین را که سبب جدایی شیء و ابژه می شود خودآگاه و رویت پذیر می کند و بدین ترتیب شیء محو شده را دوباره نمایش دهد. در راستای این هدف، یعنی نمایش دوباره ی شیء، خود پیداست که ما ابزاری جز زبان هم در اختیار نداریم اما زبانی که آن را مختل و به عبارتی دیگر قربانی خواهیم ساخت. بدین لحاظ باید آیین هنر را با تمامیت آن در آیین بزرگتر قربانی گری قرار دهیم.

بگذارید کل فرایند مورد نظر را می توان بدین شرح خلاصه کنیم: با قربانی شدن ابژه در اثر هنری همچنانکه بدوی در آیین قربانی گری به موجود مقدس تقرب می جوید، ابژه هم به شیء نزدیک می شود. با دیگری کردن ابژه و یا حتی می توان گفت با فاسد کردن ابژه (نگاه کنید به فنجان خزپوش اثر مرت اپنهایم)، با جدا کردن ابژه از صورت پیشین خود، ابژه به شکلی سلبی ساختار شیء را پیدا می کند و در واقع یک اثر هنری متولد می شود. وقتی در معنای ژرف این گفته هگل غور می کنیم که « زبان ابژه را نابود می کند » می توان معنای گفته های پیشین این بحث را بهتر درک کرد. در حقیقت اگر اثر هنری را زبان در حقیقی ترین معنای آن بدانیم باید بگوییم زبان ابژه را قربانی می کند. لذا حال باید معنای شکل های دفرمه شده ی نقاشی های پیکاسو و اشکال بی معنی نقاشی های سالوادور دالی را بهتر فهمید. آن ها ابژه ی فیگوراتیو تصویری را قربانی و تکه تکه می کنند و گاه از شکل می اندازند و بدین سان چه بسا به شکلی ناخواسته آن امر واقع نمادین ناشدنی و تصویر ناشدنی را رویت پذیر می کنند. تو گویی اثر هنری مدرن حفره یا سوراخی پرناشدنی را در دل ابژه ی تصویری به نمایش می گذارد. چیزی هضم نشدنی در دل ابژه. چیزی که نمی توان آن را نمادین ساخت. این حفره، این مازاد درک ناشدنی را (برای مثال لبخند مرموز مونالیزا را به مثابه چیزی فهم ناپذیر در چهره ی او به یاد آورید) می توان از یک سو به شناخت ناپذیری میل دیگری و از سوی دیگر شناخت ناپذیری میل خود سوژه برای خود او مربوط دانست که ساختار میلی ازلی را در خود تولید

می‌کند. اثر هنری در این معنا در حقیقت همان « ابژه‌ی دیگری کوچک » لکانی است، همان *objet petit a*، چیزی که در ابژه بیش از ابژه ارزش دارد، با این تفاوت که این ابژه‌ی جدید (یعنی اثر هنری) دیگر طبق قاعده لکانی به مدفوع بدل نمی‌شود. برای درک این مسئله می‌توان دستکش سفید مایکل جکسون را به عنوان مثالی برای این ابژه‌ی دیگری کوچک در نظر گرفت. این دستکش کم ارزش برای هر یک از هواداران او، بسیار بیشتر از آنچه هست می‌ارزد. اما در صورتی که یک هوادار دریابد که مثلاً این خواننده زندگی فاسد و خیانت باری داشته، این ابژه ممکن است بی‌درنگ برای او به چیزی بی‌ارزش (یک مدفوع) بدل شود. مادری هم که پس از خیانت همسرش فرزندان دلبندش را به بی‌رحم‌ترین شکل ممکن به قتل می‌رساند در حقیقت با فرزندانش به مثابه همین ابژه‌ی دیگری کوچک برخورد می‌کند که حال پس از خیانت به عشق مولد آنها، به مدفوع بدل شده‌اند. اما اثر هنری بالعکس میلی جاودان را در حفره‌ی پرنشاندنی خود تولید می‌کند، میلی که همواره به محرومیت و فقدان یک ابژه‌ی ازلی یعنی مادر اشاره دارد.

در این جا باید اذعان کرد که در این بحث ما به ناچار اقیانوسی از مفاهیم لکانی را در یک فنجان کوچک خالی کرده ایم و گاه حتی آن‌ها را در حد یک فانتزی از لکان تقلیل دادیم. اما اشاره‌ی بیشتر به این مفاهیم از حوصله‌ی این بحث خارج است. هر چند بدیهی است که آشنایی خواننده با هر یک از این مفاهیم تا چه اندازه می‌تواند عمق نظری این طرح را برایش آشکار سازد. به هر روی آنچه حال در برابر ما قرار دارد شالوده‌ای از مفهوم «زیباشناسی امر واقعی» خواهد بود که بسطی عمیق را از ماهیت اثر هنری عرضه می‌کند. زیباشناسی امر واقعی حال می‌تواند آن هنری را در نظر داشته باشد که با مسخ ابژه و از شکل انداختن آن به نزدیکترین لایه‌های امر واقع نزدیک می‌شود: مسخ کافکا نمونه‌ای روشن است. رمز بنیادین مسخ کافکا را باید در ساختار همین مسخ ابژه (برای مثال مسخ یکباره‌ی گرگور در هیات حشره‌ای بزرگ) و اجرای برخورد اضطراب آمیز با امر واقع دریافت. همچنین حال باید از نوعی روانپرسی هنری سخن گفت که توان آن را دارد تا با اختلال در زبان و طرد قانون پدر (و به شکلی تماماً ضد ادیبی) شیء را با تمام دیو آسایی آن در جایگاه امر تصویری قرار دهد و سامان نظم واقعیت دروغین تصویری را برای لحظاتی در هم فرو بریزد: مقعد خورشیدی قاضی شریر را دوباره به آورید، الهیات مقعدی او را و توهم او مبنی بر ارتباط روده هایش با خورشید. لذا در این جا دوباره می‌توان مفهوم هنر سیاسی را با بسط دادن تمایز لکانی واقعیت و امر واقعی و رویت پذیر ساختن آن در اثر هنری معنایی دوباره بخشید: در این معنا اثری رادیکال خواهد بود که

بتواند این شکاف واقعیت و امر واقع را رویت پذیر سازد و آن مقوله ای را که در تمام این بحث مدام تکرار شده ، یعنی ساختار امر سمپتوماتیک را در ساحت اثر هنری اجرا کند .

هنر و خودآگاه سازی امر سرکوب شده

بگذارید یکبار دیگر ، زیباشناسی امر واقع را این بار در چارچوب نوعی عقده درک کنیم . فروید می گوید : « مجموعه (یا عقده) های ادراکی به دو بخش تقسیم می شوند : یک بخش ثابت و درک نشده _ شیء _ و یک بخش متغیر و قابل درک _ ویژگی یا حرکت شیء _ . در واقع چارچوب اساسی عقده ، نوعی مقاومت در برابر خودآگاه شدن امر تروماتیک است که در نتیجه ی آن ، بخش متغیر و محسوس جایگزین بخش درک نشده یعنی شیء می گردد . این مطلب را می توانیم با ارائه ی شرح مختصری از ساختار روان رنجوری و هراس اما از تنها وارد شدن به فروشگاه باز کنیم . اما یکی از بیماران فروید بود که پس از آنکه متوجه خنده ی فروشندگان جوان یک فروشگاه به لباسش شد ، دچار نوعی هراس و اضطراب غیر طبیعی گردید . از آنجا که فرم شدید این اضطراب ابتدا انطباقی با محتوای آن نداشت ، فروید متوجه واقعه ی ناخودآگاه شده ی دیگری در دوران کودکی این زن شد که در آن ، عضو تناسلی او توسط پیرمرد فروشنده از روی لباس دستکاری شده بود . بر همین اساس فروید ، ساختار نوعی عقده را کشف کرد که در آن مجموعه ی محسوس لباس و خنده در ذهن اما جایگزین میل ناشناخته ی پیرمرد فروشنده شده بود . تحلیل فروید چنین است که پس از واقعه ی تجاوز پیرمرد فروشنده ، ذهن اما یک مجموعه ی محسوس (یعنی لباس و خنده) را جایگزین امر دردناک تجاوز دیگری که معنای آن قابل درک نیست می کند و مانع از خودآگاه سازی می گردد . این دفاع آغازین و سست باعث گردید که اما پس از آن هزاران بار و بدون هیچ هراسی دوباره به فروشگاه برود و خرید کند . اما حادثه دوم ، یعنی خنده ی دو فروشنده ی جوان به لباسش ، باعث رجعت آن امر به تعویق افتاده (یعنی خاطره ی دردناک دستمالی شدن در کودکی را) این بار در هیات هراسی غیر طبیعی شد . بحث فوق با تشریح ساختار فانتزی ، که در آن یک مجموعه محسوس مانع از خودآگاه سازی امر تروماتیک می شود ، به بحث نظری ما درباره هنر و هنر سیاسی یاری می رساند .

بر این اساس ، می توان اثر هنری را به مثابه نوعی عقده (یعنی مجموعه ای از شیء و امور محسوس) دانست . اثر هنری ، نوعی گره خورده گی ایژه و شیء است (همچنانکه در مورد اما ، لباس و خنده و میل دیگری در یک مجموعه به یکدیگر گره خورده اند) . برای مثال ، اگر دوباره به لبخند مونالیزا بازگردیم با نمونه ای از این عقده ی غیر قابل رفع روبرو خواهیم بود _ البته عقده ای که بر خلاف مورد

اما، شیء به شکل مرموزی همواره در برابر مخاطب قرار دارد. چهره‌ی آرام مونا لیزا در این اثر داونچی با چیزی غیر قابل فهم گره خورده است، که از هر نوع نمادین سازی کامل آن توسط مخاطب همچون هسته‌ای غیر قابل جذب بیرون می‌ماند. این هسته غیر قابل هضم، شیء یا امر واقع است که نوعی بندگی و تسلیم مخاطب را در برابر آن تولید می‌کند. همچنانکه انسان بدوی در برابر هراسناکی موجود مقدس چنین می‌کند. از این رو بد نیست به نوعی هم ارزی امر مقدس / امر هولناک اشاره کنیم: امر مقدس، همان امر هولناک است. به شکلی مشابه اثر هنری نیز گشوده بر چنین هراسی است. مثال خود لکان از شوالیه‌ای که حاضر است جان خود را فدای پرنسس زیبا کند به اندازه‌ی کافی گویای این حقیقت است. این فداکاری و این بندگی به واسطه ورطه‌ی تهی و هراسناکی است که شوالیه در پس چهره‌ی زیبای شاهزاده آن را می‌یابد: ورطه‌ی امر واقعی.

کلام آخر: رخداد هنر

همچنانکه در ابتدای این مقاله گفتیم سمپتوم پیامی رمزگونه است از جانب امر واقع. همچنین اشاره کردیم که بازنمایی سمپتوم، محتوای رمزگونه‌ی ساختار / امر واقع را به شکلی دوباره در لفافه‌ی رمز قرار می‌دهد و از نزدیک شدن بدان ناتوان است. برای تشریح این موضوع به شعر شاملو اشاره کردیم که چگونه علائمی از بیماری ساختار جامعه‌ی زمان خود را صرفاً بازتولید کرده است بی‌آنکه به ساختار اساسی این بیماری دست یابد. ممکن است کسی بگوید این مسئله‌ی هنر نیست و بایستی علوم مختلفی همچون جامعه‌شناسی انجام این مهم را بر عهده بگیرند. اما چنین ایرادی کاملاً بر خطاست چرا که علمی چون جامعه‌شناسی که علمی نمادین ساز هستند هرگز توان نزدیک شدن به آنچه را که از هر نوع نمادین شدن سرباز می‌زند، یعنی امر واقع، در خود ندارند. این تنها هنر است که می‌تواند شیء را با نوعی عمل نفی و سلب صورت متعارف اثره به ساحت اثره بیاورد و نوعی گره خوردگی و تقابل مدفوع / امر مقدس را در اثر هنری برجسته سازد. اما اجازه دهید رمز دیگری از ماهیت هنر سیاسی را با ذکر لطیفه‌ای که ژیزک آن را نقل کرده بازگو کنیم. لطیفه از این قرار است که کارگری آلمانی برای کار به شهرستانی دور می‌رود و برای دور زدن نظام سانسور در دوران اختناق، با دوستانش قرار می‌گذارد که در صورتی که از مرکب آبی استفاده کرد هر آنچه نوشته حقیقت است و در صورتی که از مرکب قرمز، آنها باید دریابند که همه نوشته سراسر دروغ است. پس از مدتی دوستانش نامه‌ای با مرکب آبی از او دریافت کردند که در آن نوشته بود این جا همه چیز خوب است و همه چیز از شراب خوب تا دختران زیبا و غذای فراوان و هتل‌های ارزان یافت می‌شود جز مرکب

قرمز. ژژیک اشاره می کند که در این لطیفه، با ارجاع به فرایند رمزگذاری (یعنی این که مرکب قرمز یافت نشده) حقیقت افشا می شود و در واقع با برگشت به مسائل پیش گفته در این مقاله میتوان گفت این عمل ارجاع به فرایند رمزگذاری در حقیقت همان رویت پذیر ساختن امر غیر قابل رویت است، همان چیزی که لکان آن را «امر واقع» می خواند. ژژیک می گوید در دوران معاصر ما در دنیایی هستیم که در واقع زبان لازم و ابزار لازم برای درک عدم آزادی خود را نداریم (در مثال لطیفه فقدان مرکب قرمز به این مسئله اشاره دارد) و آزادی های فعلی همچون فانتزی هایی هستند که ما را از درک یک «نا آزادی ریشه ای» ناتوان می سازند. لذا هنر سیاسی تنها در یافتن این زبان است که می تواند ماهیتا سیاسی باشد. چرا که زبان تا جایی که حقیقتا زبان است و به فقدان مدلول و در نتیجه به ساختار هیولگونه ی میل اشاره می کند، همچون سایه ای از سائق مرگ می تواند وحدت خیالی امر تصویری را برای سوژه در هم شکند و او را در ارتباطی نزدیک با امر واقع قرار دهد و لذا می تواند از ایدئولوژی که نوعی فانتزی تصویری است احتراز جوید و واجد نوعی ماهیت سیاسی شود. اینجاست که می توان در دل آن هنری که به ظاهر غیر سیاسی است ماهیتی عمیقاً سیاسی را یافت. شعر انتزاعی رویایی و آن الکن شدن زبان در شعر براهنی حال می تواند چهره ی سیاسی خود را آشکار سازد. هر دو شاعر زبان روزمره را مسخ و فاسد می کنند تا فانتزی زبانی را که می تواند تصویری آرامش بخش از معنا و حضور را تولید کند در هم فرو ریزند.

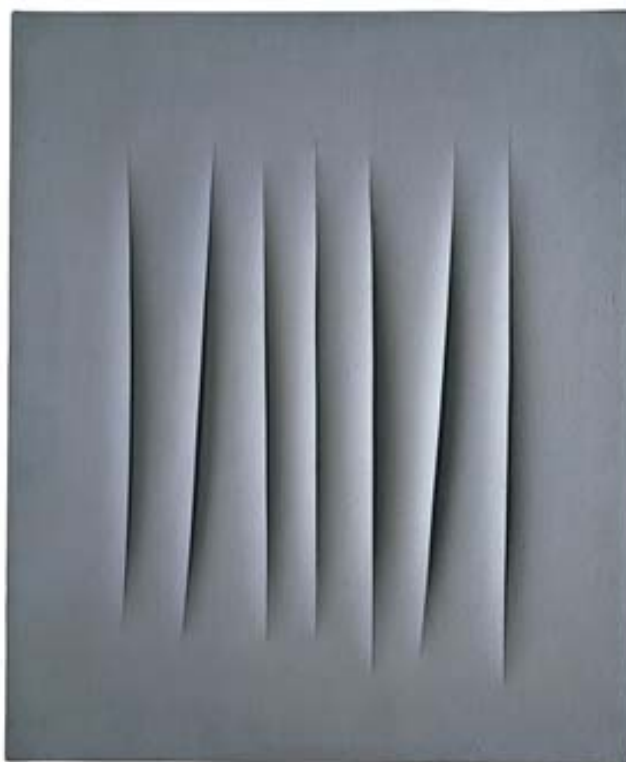
اما اکنون وقت آن فرا رسیده است تا برای باز کردن آخرین گره معنای سیاسی کردن هنر دوباره به بنیامین بازگردیم. بنیامین در اثر الهام برانگیز خود با عنوان «اثر هنری در دوران تکثیر مکانیکی آن» با همان شیوه ی معکوس کردن هگلی برابر نهادی را در برابر نهاده ی «زیبایی شناختی کردن امر سیاسی» که توسط فوتوریست هایی چون مارینتی مطرح شده بود قرار می دهد. برابر نهاد او چنین است: سیاسی کردن امر زیباشناختی. اما برابر نهاد ی بنیامین و به عبارت دیگر «سیاسی کردن امر زیباشناختی» به راستی به چه معناست؟ در ساده ترین تفسیر این برابر نهاد تازه به هنرمند و مخاطب سطح و بعدی نادیدنی را در نظریه های زیبایی شناسی نشان می دهد. در این معنا هر نظریه ی زیباشناختی بعدی سیاسی را در بر می گیرد. مع الوصف نوعی تعارض ساده در همین آغاز خود را نشان می دهد: برای مثال آیا رئالیسم به تنهایی نظریه زیباشناختی طبقه کارگر را نمایندگی می کند؟ آیا فوتوریسم و اکسپرسیونیسم همچنانکه لوکاج می پنداشت هنر منحنی طبقات حاکم است؟ پس بیابید در آغاز این حکم ابتدایی را مفروض بداریم: اگر هر نظریه زیباشناسی بعدی سیاسی دارد به طریق اولی باید هر طبقه ی اجتماعی (بورژوازی و پرولتاریا) نظریه ی زیبایی شناختی ویژه ی خود را

داشته باشد. با این وجود تناقض پیش گفته در همین حکم ابتدایی خود را نشان می دهد. تجربه ی تاریخی نشان می دهد که طبقه کارگر و نظریه پردازان آن هرگز در یک زمان تنها از یک نظریه زیباشناختی دفاع نکرده اند. دفاع مارکوزه از فرم و سوژکتیویته در اثر هنری که به مثابه اموری طرد شده در زیبایی شناسی رسمی حزب کمونیست در دوران تسلط آن نگریسته شده است، در کنار قرائت آدورنویی که از عدم این همانی فرم و محتوا دفاع می کند به وضوح با خوانش های بنیامینی و لوکاچی در تعارض قرار دارد. نمونه ی ناهمخوان دیگر می تواند آلن بدیو باشد که با طرح اریستوکراسیسم پرولتری هنر نه تنها ارجاعات انضمامی و دلالت های تجربی هنر را رد می کند (و در واقع از انتزاع دفاع می کند) بلکه بر نوعی «نخبه گرایی برای همگان» انگشت می گذارد. اما نظریه ساده باورانه ای در همین آغاز برای رفع این تناقض طرح خواهد شد که مارکسیسم حقیقی را باید از سایر نمونها و اشباح متظاهر آن متمایز گردانید. به فرض که چنین باشد اما مارکسیسم حقیقی چیست؟ آیا اصولا خوشه ی توصیفاتی واقعی و التزام آور وجود دارد که بتوان آن را با مارکسیسم حقیقی منتسب دانست؟ ژیزک در مقاله ی «چه می خواهی؟» طرحی را برای تحلیل چنین پرسشی در برابر ما قرار می دهد:

توهم ذات گرایان مبتنی بر این باور است که تعیین خوشه ای معین از مشخصه ها امکان پذیر است، یعنی خوشه ای از صفات مثبت، هر چند حداقلی، که ذات ثابت و بدون تغییر "دموکراسی" و دیگر اصطلاحات مشابه را تعریف می کند - هر پدیده ای که ادعای آن را دارد که در مقام امر دموکراتیک طبقه بندی شود باید واجد شرایط لازم داشتن این خوشه مشخصه ها باشد. در تضاد با این توهم ذات گرایانه، ضد ذات گرایی لاکلائو ما را به این نتیجه می رساند که تعریف چنین ذاتی، تعریف هر خوشه ای از صفات مثبت که در همه ی جهان های ممکن - در همه ی وضعیت های خلاف واقع - یکسان باقی خواهد ماند، ناممکن است.

دست آخر، تنها راه تعریف "دموکراسی" گفتن این است که دموکراسی شامل همه ی جریان ها و سازمان های سیاسی است که خودشان را به مثابه "امر دموکراتیک" تعریف می کنند و مشروعیت می بخشند؛ تنها راه تعریف "مارکسیسم" گفتن این است که این اصطلاح همه ی جریان ها و تئوری هایی را در بر می گیرد که خودشان را از طریق ارجاع به مارکس و غیره مشروعیت می بخشند.

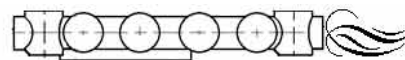
ماحصل بحث چیزی جز این نیست که شاید این تلاش بیهوده و پارادکسیکالی خواهد بود تا هنری ویژه را به هر یک از طبقات اجتماعی منتسب کرد و نظریه زیباشناختی هر یک از طبقات را به روشنی از دیگری متمایز ساخت. در عوض باید از یک رخداد هنری سخن گفت. رخدادی که همچنان که بدیو می آموزد تنها زمانی رخداد یک حقیقت خواهد بود که در نوعی ساحت امر تمییز ناپذیر رخ دهد، رخدادی که حقیقتی ژنریک را خطاب به همگان اعلام می کند و هنر را به موضوعی بدون محمول بدل سازد (همچنانکه رخداد هنر پیکاسو، هر تعریف ایجابی از هنر نقاشی را ناممکن ساخت و رخداد مالارمه هر تعریف ایجابی از شعر را). و این دقیقاً همان چیزی است که من آن را نمایش پذیر ساختن فقدان امر زیبا می خوانم. هنر تنها می تواند نشان دهد که به شکل پارادکسیکالی اگر چه زیبایی وجود دارد با این وجود هیچ امر زیبایی وجود ندارد و لذا رخداد حقیقی هنر چیزی جز رویت پذیر ساختن این « امر واقع » هنر نخواهد بود.



تصویر ۲: لوجیو فوتانا، کونجتو اسپاتسیاله.



تصویر ۳: مرت اینهایم ، فنجان خزپوش .



www.mindmotor.org